

『マルドロールの歌』における《変身》の諸相について

——あるいは鏡の暴力——

守 中 高 明

《あなたには、自分の幼い頃を過した場所を見知らぬ王国や不健康な風土と取りかえるというのがどんなことなのか、おわかりになりますまい。》
——ルイス

『マルドロールの歌』においては、すべてが鏡を思わせる何ものかをめぐって生起しているように思われる。

この《鏡》たるや作品の総体を貫いて遍在し、あるときは顕在的にあるときは不可視のまま唐突に機能してこれを前にするもの^{のしかるべき像を歪曲する}、なんとも異様な性質を備えたものであり、ために作品の諸登場人物とその境位^{境界}はこれに遭遇するや抗い難い深い変容を蒙り、虚構^{フィクション}はその度ごとに残忍な獣や得体の知れぬ怪物どもの跳梁する荒唐無稽など言えもしようますます神話的な空間へと新たに転換を遂げるかのようだ。《鏡》の諸効果を十全に定着することに向けられていると見えるこうした作品の総体は、だがしかし、たんなる神話的世界、すなわち主体のあらゆる可能性がコンヴェンショナルな制度としてあらかじめ保証され、限定された

環境内での無償の営為なのではないささかもない。回帰と反復を契機として産出される『マルドロールの歌』の各「詩節」^{ストロフ}の虚構は、そこにおいて「私」^{ミナ}の名のもとに語る主体が様々の水準でその自己同一性を漸進的に喪失しつつ、文字通り「怪物」的なものと存在状態の変質を強いられ、ついに固有なる存在としての「死」に導かれるに至る危機Ⅱ批評的過程として読まれるべく差し出されている。そして、この虚構の生成は、その端緒においてもその効果においても、作者、イジドル・デュカスの「名」そのものと分ち難く結びついており、それによって作者は自己の本質的変容を経験し得たと言つてよい。

以下に読まれる小論は、『マルドロールの歌』が呈示するこの《鏡》をめぐる主体の諸遠近法^{バリエーション}の解体に、とりわけそれが集中的に生起する「第四の歌」および「第五の歌」を中心として、いくつかの角度から照明をあたえようとするものである。

一、像、分割、他者

問題に接近するにあたって、われわれはまず、「第四、第五の歌」を構成する各ストロフを概観しておこう。その内部にいくつかの注目すべき断絶と飛躍を持つ『マルドロールの歌』は、「第四の歌」以降、その冒頭の一文「一人の男か、それとも一個の石、それとも一本の樹だ、第四の歌を始めようとしているのは」⁽¹⁾が予告するように、『変身』という事象を中心的なモチーフとして展開される。そこでの諸登場人物は、すでに怪物的な身体を備えて現れるか、あるいはしばしばストロフの展開のなかで非人間的な存在へと変身を遂げること

になる。たとえば、「第四の歌」第四ストロフは、植物とも動物とも言い難い畸形的な存在と化した「私」が自己の身体の有様と自己を変身に導いた「奇妙な憎しみ」⁽²⁾について語る物語であり、第六ストロフでは同じく「私」が「ずっと以前から待ち望んでいた全き幸福」⁽³⁾の実現として「一匹の豚」と化し、再び元の姿に戻るまでが語られる。さらに続く第七ストロフにおいても「私」は「自然の諸法則の潜在的ないし可視的な働きにおける異常な逸脱」⁽⁴⁾の証人として、とある岸边から、巨大な「両棲類」と化した男の物語を聴くことになるのだし、「第五の歌」第二ストロフでも再び「私」は、過去の不幸な事件の帰結としての「彼」の「ペリカン属」への変身の証人となる。その他のストロフに関しても、虚構上の「作者」が読者に宛てて直接二人称で呼びかける、物語を形成しないいくつかのストロフを別にすれば、そこに読まれるのは、自らの妻と母によって課される刑苦によって鐘乳石のごとき存在と化しつつある男だの、亡霊のごとく「私」につきまとう神秘的な蛇だのが現れては消える奇怪な情景の数々であって、これを要するに、「第四、第五の歌」は先行する三つの「歌」とは異質な「およそ人間的分子に乏しい」⁽⁵⁾ストロフの数々から成っているのである。

ところで、問いかけてみよう、作品の後半部に至ってかくも組織的に、くり返し実現される「私」のあるいは他の登場人物たちの変身を生ぜしめているのは、どのような原理なのであるうか？

「変身」の「原理」を問う？ 無益な問い、馬鹿げた問いと見做されよう。実際、文学史的通念に従えば、『マルドロールの歌』とはロマン派的〈悪〉の情念の表象、侵犯的想像力の産物なのであって、その場合われわれとしては、呈示された情景、異様なイマージュの数々をその起源としての詩人の「呪われた」意識を再建すべく解釈すればよいということになろう。あるいは、むしろわれわれは、その極めて鋭利な著作『彼自身によ

る『ロートレアモン』⁽⁶⁾によって作品を現代的な「読解可能性の領野」に置くことに貢献したマルスラン・プレネに従って、各ストロフの奇矯な情景の数々を、制度化された文学形式の身分^{イデオロギイ}そのものを転位させる企ての要素として読むべきかも知れない。プレネによれば、『マルドロールの歌』とは夥しい文学作品・形式のきわめて意識的かつ暴力的な引用から成るすぐれて間テクス的な作品であり、わけてもこの作品が密接に関係しているのは、作品の署名者「ロートレアモン伯爵」がその名自体によって示しているように、マチュリーン、ルイスから、シュール、ボンソン・デュ・テライユへと連なる同時代の「文学的アクチュアリティの中に居を占め」ていた「暗黒小説」^{ゴシック・ロマンス}である。ロートレアモンが行っているのは、「およそ最も変幻ただならぬ想像力に現実性を与える、一個の物語上の約束事によって弁別される」⁽¹⁰⁾この文学的ジャンル、「物語の純粋に約束事の論理のとりこになって、ありとあらゆる可能なフィクションの侵入にまかせている」⁽¹¹⁾「實際上内容の空虚な形式」としての暗黒小説の主題の数々（瀆聖行為、性的倒錯、変身等々）を「フィクションの根源的に恣意的な性格にアクセントを置き」⁽¹³⁾つつ反復することなのである。その場合、われわれがこの作品の諸ストロフの裡に読むべきは、ロマン派的な自我の表出などではなく、或る徹頭徹尾非人称的な批評意識が自らの内属する言語・歴史的文脈を「異化の様態」⁽¹⁴⁾において「歪める」⁽¹⁵⁾仕方、その批評的關係そのものであるということになろう――。

けれども、これらの解釈の視点は、部分的にしかわれわれを満足させはしない。われわれは、伝記上の作者が不在を、自己の身分の擬造を表明しているこの作品を、多かれ少なかれ曖昧なものに留まる他ない一個の肖像に送り返そうとは思わないし、しかしだからといって、ことを「形式の戯れに限」⁽¹⁶⁾り、作品の諸構成要素のすべてを文化的資料体^{コルポラタ}に対する「示差的關係」⁽¹⁷⁾においてのみ読むべきであるとも思わない。そうではなく、こ

ここでわれわれが受け入れようと思うのは、『マルドロールの歌』の裡に、いかなる外在性にも還元し得ぬ、作品固有の経験を見るブランシヨのたとえば次の断言である。

『マルドロールの歌』を読むに際しては、ひとは諸々のイマージュの運動、それらの流れと変形に従順であれば十分であつて、それは言葉のこの無秩序な連なりと気まぐれな擾乱のなかにおよそ最も執拗な作業とおよそ並はずれて一貫した経験を認めるためである（……）⁽¹⁸⁾——「この『変身という』企ての真の起源は、ロートレアモンが明確このうえない仕方です示しているように、彼自身が経験しそのさなかで自然の諸法則を歪曲させる可能性を垣間見た常軌を逸した諸状態の裡にあるのである。」⁽¹⁹⁾

つまり、ここでわれわれがまず第一に試みようと思うのは、「第四、第五の歌」の変身譚の数々、そこに呈示された諸情景、諸イマージュを作品自体の内在的な運動・生成の産物として読むこと、そしてそれらを、今、ここで書きつつある主体が書くことによって經由する事件の効果として読むこと、これである。

だが、それでは、「第四、第五の歌」における諸登場人物の変身がその効果であるところの事件とは何か。われわれは、その最初の生起を、今日一般に読まれるヴァージョンに先立って『マルドロールの歌』が世に現れた形態、すなわち、通常「第一の歌」初稿^{（20）}と呼ばれる予備的作品の裡に見ることができ。

「第一の歌」プレオリジナルを構成するのは、互いに不連続的に結ばれた、それぞれさして長からぬ全部で十四のストロフである。そこに読まれるのは、《悪》の化身マルドロールを主体とする、そのつど完結する物語

や論述の数々であり、それらは後に「第六の歌」まで延長されて成立をみる決定稿におけるのとはほぼ同一のものである。しかし、ここでわれわれが注目すべきなのは、すでに神話的とも言えるいくつかの断片を含むこの前作の伝記的性質、それが實在の作者イジドル・デカスの来歴に結びついた一個の名を内包していることである。決定稿の成立と共に組織的に複数の動物の名に置き換えられ、隠蔽されることになるその名とは、デカスの帝立中学時代の年少の友人ジョルジュ・ダゼットのそれだ。「ダゼット」とは、「われわれの所有するおよそ最も非現実的な作品のなかに導入された現実の生々しい一部のごときものであり、ロートレアモンの神話に取り込まれた『incubus』歴史上のデカスの小断片⁽²¹⁾」なのである。

作品のこの最初の形態においてダゼットに与えられた位置は、まさに特権的と言うに値する。その名・存在は、ブレオリジナルの十四のストロフのうち、第九ストロフ以降、ひとつを除くすべてのストロフで、それぞれの文脈においてマルドロールの愛の対象として（時に表面的な物語の文脈とはかわりなく、唐突に）名指され、呼びかけられているのである。のみならず、実証的な資料を参照しつつ読むならば、⁽²²⁾実際にその名が記入されるに先立って第六ストロフに登場する、マルドロールがその両面的な欲望の対象（先行する諸ストロフで表明された悪を行使する対象）として誘惑し、殺害することを夢想する「少年」もまた、その容姿の細部においてダゼットを思わせずにはいない（ストロフの最後でマルドロールがこの「少年」を「その名を書きしるしたくない君⁽²³⁾」と呼ぶとき、われわれは、まさしく否定〔dénégation〕の言表状態で示されているが故にこれが「ダゼット」であろうことを確信する）。つまり、「第一の歌」ブレオリジナルのほとんどすべてのストロフは、「ダゼット」を潜在的あるいは顕在的な宛先として書かれているのである。

だが、なぜこうしたことが？ その生涯に出版人と銀行家らに送ったごく事務的な七通の書簡を除いてほとんど伝記的痕跡を残さなかった作者の、それも、ひともし知るように、まさしくこの「第一の歌」を世に出すに際してすでに非人称性の刻印に他ならぬ三つのアステリスク《***》のもとに姿を消している作者の記述にして、なぜこのようなコンスタントな現実への送り返しが？

ところで、豊崎光一教授は、論文、「天使から怪物へ——ロートレアモン⁽²⁴⁾の名」のなかで、ダゼットという名の秘かな含意——累係「[implications]」を読み解きつつ、この存在の根本的な二重性を明らかにしている。伝記的事実とテキストに織りこまれたいくつかの固有名詞を照応させつつ同論文が説得的に示すところによれば、プレオリジナルに召喚された「ダゼット」[Dazet]とは、マルドロール＝デュカスにとって、たんに「同性としての愛の対象たるにとどまら」ない。それは、その名を構成する文字自体、そのエコノミーによって、「不在の死んだ異性」、とりわけデュカスの母セレスティヌー・ジャケット・ダヴザック[Célestine-Jacquette Davezac]をも包含する存在なのである。

事実、「ダゼット」をめぐるプレオリジナルの各ストロフに定着されているのは、「母」を包含することの存在を極とする転移的なと言えもしようディスクール、つまり、他者に向けられた執拗な要求[*demande*]とその不可能な返答の認識を通して主体にその自己同一性の動揺を、究極的には自己の「死」の誘惑をもたらさずにはおかない言語と欲望の経験である。ダゼットが初めて名指される条りは——

ああ、ダゼット！ その魂が私の魂と分ち得ぬ君よ。まだ年若いとはいえ、女から生まれた子のうちで最

も美しい君、「……」なぜ君は私と一緒にいて、君の胸を私の胸に合わせ、二人して岸辺の岩に腰をかけて、私が熱愛するこの光景を眺めていないのか！
（「第一の歌」プレオリジナル 第九ストロフ）⁽²⁶⁾

そして、この「私が熱愛する光景」、「豊饒なる乳房」を備えた「大洋」への呼びかけは――

私にはおまえを愛することはできない、私はおまえが大嫌いだ。なぜまた私はおまえのほうへ、これで三度目にもなる、帰ってゆくのか、控え目に開かれて私の燃えるような額を撫でようとするおまえの友なる腕のほうへ、それに触れるや熱が去るのがわかる額を！ 私はおまえの隠された運命を知らないが、すべておまえに関わることは私の興味を惹く。
（同）⁽²⁷⁾

そして――

わが最期のとき（私はこれを死の床にありつつ書いている）、司祭らに囲まれた私の姿が見られることはあるまい。私は死にたい、嵐の海の波に揺られて、それとも山の頂きに立ち、眼を高みに向けて……否―私は知っている、私の絶滅は完璧なものとなるだろうと。
（同 第十ストロフ）⁽²⁸⁾

青い双の翼で私を包むこの慰めの天使を遠ざけてくれ、行ってくれダゼット、私が静かに息をひきとれる

ように。

(同29)

——その出発点において、八悪Vを「歌う」という素朴な企図に基づいて始められたと見える作品を、不可避免地に別のものに導く他者ダゼット。してみれば、この「第一の歌」プレオリジナルとは、その見かけの如何にかかわらず、不在の作者イジドル・デュカスが、マルドロールの名のもとに、その不可能な欲望の対象に宛てて書き送る一種の手紙であるということになる。

けれども、われわれがここでこのテキストを取り上げ、そこにおけるマルドロール・デュカスとダゼットの関係にこだわり、それを重視しつつ読むのは、たんに『マルドロールの歌』という作品の端緒における伝記的性質を強調せんがためではない。それが一個の現実的な欠如に触発され、それをめぐって書かれているのが事実であるにしても、この地点にとどまったならば「第一の歌」は、そしてその後の作品はおそらく広義のロマン主義的作品のひとつに数えられるに終ったであろう。そうではなく、われわれが注目したいのは、つねにこの関係を潜在的な核として書きつがれるこの作品がやがて或る不可逆的な飛躍に導かれることである。その飛躍とは、「第一の歌」の事実上の終結部をなす第十三ストロフに見出されるそれである。それまでダゼットをもっぱら不在の様態においてのみ名ざしつつ切れ切れの「歌」を産み出してきたマルドロール・デュカスが、ダゼットを初めて自律的な登場人物として虚構の舞台に現前させることによってそこに成立させる一個の情景は、先行する諸ストロフとは全く異質のものだ。そこで経験される事柄は、主体がそれまでとらえられていた欲望の全面的な変異、そして、主体がそれによって疎外されていた遠近法^{パースペクティブ}の根本的な転倒の可能性を示すも

のなのである。

第十三ストロフの全体を読んでみよう。マルドロールとダゼットの二者の、それぞれ一度ずつの長い発話から成るこのストロフは、未だ十分な密度と強度を備えているとは言い難いとはいえ、来るべき作品に向けて開かれた諸細部の重要性において検討に値すると信ずる。場面は、遠くから接近してくるまだそれと確認できないダゼットの姿にマルドロールが反応することから始まっている――

あの生き物^{キモノ}はなんだ、あそこ、地平線のところだ、恐れることなく私に近づいてくるのは！「……」穏やかなやさしさに溶け合ったなんという荘重さだ！その眼差は、やさしいとはいえ、深い。「……」彼は私には未知のものだ。その両眼を見つめると私の軀は震える。それは私が母と呼ばれる者の乾からびた乳房を吸って以来、初めてのことだ。「……」磁石に引きつけられるようにして私のところに来ることがおまえの心をそそのならば、私はそれを禁じはすまい。彼はなんと美しいことか！⁽³⁰⁾

そして、これに続けてマルドロールは、なお「未知のもの」であるダゼットに向って奇妙にも次のように言う――

私は可能なかぎりおまえを嫌悪する。そして私は、私の首に諸世紀の初め以来巻きついている一匹の蛇を見る方を望む、おまえの眼などよりは……⁽³¹⁾

次いでマルドロールはこの未知の他者がそのつねなる愛の対象たるダゼットに他ならないことを一応認識し（「なに！ 君なのか、ダゼット？」）、その美德を讃えていう——「君が或る至高の命令によって高みから下ったとき、私は自分の弱さと「……」、同時に無限を思っていた。私は言った、《地上の者よりすぐれた者がひとり現れた「……」、なぜ私もそうではないのか？と。》——しかし、こうしてダゼットに語りかけつつも、マルドロールは自分が前にしているこの他者を最終的に「ダゼット」として識^{ルコネクトル}別することができない——「いったいおまえは誰なのか？」

他方、これに対してダゼットは、自分が一個の鏡のごとき存在であることを告げて、こう語り始める——

マルドロールよ、聴くがいい、鏡のように静かな私の顔をよく見るのだ。⁽³³⁾

そしてこれに続けてダゼットは、鏡の機能そのままに、マルドロールの語りを反復するかのように讚美と嫌悪の相矛盾する言葉を発する——「或る日君は私のことを君の命の支えだと言った。私は一人の少年に過ぎない、だが君との適切な接触のおかげで、君の裡の美しいものだけを受け取りつつ私の理性は大きくなった、そして私は君に話しかけることができるのだ。」——「私は貼りついた両の臉と手足を欠いた躰でいることを、一人の人間を殺してしまったことを望む、おまえなんかであるよりは！ なぜなら私はおまえを憎むからだ——そして最後にダゼットは自分のものであるはずの「至高なるもの」の属性を奇妙にもマルドロールの裡に見出した後、マルドロールがダゼットの身^{インゲンタイル}分を識別できなかったのと全く同じく、彼もまたマルドロールの身分を

識別できない——「私はついにおまえが人間なのか、人間以上のものであるのか識別できなかった！」⁽³⁴⁾

以上のストロフで生起している事柄、この奇妙な情景が課す問いを、われわれは主体の構造についてのジャック・ラカンの理論を参照しつつ明確にしてみたいと思う。

ラカンは、人間存在が一個の自己同一的な、「自我」^{エゴ}の主体として確立される過程を、「鏡像段階」およびそれに続く「二次的同一化」の二つの契機を焦点とする発生論的な考察によって明らかにしている。必ずしもはつきりと分離し得ないこの二つの契機のそれぞれをごく大雑把に要約するというならば、まず、「鏡像段階」とはラカンによれば「主体が鏡像〔image spéculaire〕を自己のものと認めたときに生ずる主体の変容」⁽³⁵⁾として理解すべきものである。すなわちこの「主体の変容」とは、自己の身体を統御された全体として認識できないままに無媒介的な欲動の奔流のなかで「分断された身体」の幻像を生きている幼児主体が、鏡像ないし鏡像としての他者（それは多くの場合初源的な他者たる母である）の像に欲動を備給しつつ、それを自己自身の像（son propre image）として引き受け、認めること、そしてそのことによって疎外態としての原型的な自己同一性を獲得すること、を意味する。そして、「二次的同一化」とは、このなお不安定で自己解体的な「攻撃性」を孕む、他者との「想像的」^{イマジネール}な「双数的」関係の中にいる主体が、「父」の「名」ないし「象徴界」^{シンボル・オブ・ザ・リット}の媒介によって「自我の理想」〔idéal du moi〕^{イマジネール}を撰取しつつ、他者と相互に承認可能な、他者の同類としての自己の像、つまりより安定した想像的な形成物たる「自我」の主体へと止揚されること、である。

だがここで重要なのは、とりあえず発生論的に記述された、像の生成としてのこの主体構築の弁証法が、一

度かぎり通過される通時的な過程として理解されてはならず、主体が自我を定立するためには一瞬ごとに「規範的」に解決しなければならない事件であるということだ。⁽³⁶⁾ このことは、主体は現在をトポロジックに退行することによってその同一性を喪失する可能性を持つということ、というよりもむしろ、自己同一的な主体とはただこの可能性の抑圧の上にのみ成立しているということを意味する。

ラカンによって記述された場面と第十三ストロフのそれをひき比べてみよう。まず、この場面において成立しているマルドロールとダゼットの関係が、ダゼットの言葉通り一個の鏡像の関係であることは見易い。ここに読まれるのは、主体と他者との相互的な同一化の欲望の原型的情景であると言ってよい（この解釈は、他者ダゼットが「母」を包含する存在であることによって肯定されるだろう）。

しかし、すぐに言わねばならないのは、作品におけるこのダゼットの鏡が、「規範的」な作用によって主体を自己の確信、その同一性の反復に導きはしないこと、つまり主体をその固有性において構成しはしないということだ。それはむしろ全く逆に、主体を非固有化し、還元不可能な二重性に分割するべく作用しているのである。この場面に見られるのは、第一に、マルドロールとその他者ダゼット双方の発話がその内容においても長き自体においても完全なシンメトリーを形成している、というか一方の言葉に他方の言葉が浸透し、一方は他方の全きエコーに過ぎないこと、つまりここでは「自己」と「他者」がナルシス的な分身関係をなす二項以外のものではあり得ず、そのことによって両者は「主体的」に発話することが不可能になっていること、第二に、主体の自我の定立に不可欠な身体像の水準で言えば、ここでは双方が自己の他者を自己の同類として再認し得ず、そのことによって主体は自己に固有の身体像を形成することの不可能性、自己自身に似ないも<sup>ヤンツァーブル
ディヤンツァーブル</sup>

のへの可能性に導かれていること、である（とりわけ次の条りに注目しよう——「私は私の首に諸世紀の初め以来巻きついている一匹の蛇を見る方を望む、おまえの眼などよりは……」〔マルドロール〕——「私は貼りついた両の脛と手足を欠いた牀でいることを、一人の人間を殺してしまったことを望む、おまえであるよりは！」〔ダゼット〕）。要するにここでのマルドロールとダゼットの鏡像的關係においては、あらゆる「止揚」の契機が奪われているのだ。

作品の内在的な生成の第一の到達点において成立した、弁証法的に構築された主体性の危機をしるすこの情景〔scene〕こそは、その後の作品生成の方向と拡がりを決定する根本的契機であると言ってよい。われわれはこの情景の効果としてとりあえず二つの事柄を指摘し得る。第一に、プレオリジナルの署名の問題。十九世紀の後半は『『悪の華』裁判』が象徴するように、たしかにいわゆる表現の自由に関して特に暗い時代ではあった。したがって『悪』を顕攤する背徳的な内容を持つこの作品の出版に際してデュカスが何らかの危機を感じたと考えるのも自然なことだ。しかし、すでに見たように、プレオリジナルが作者主体の来歴に分ち難く結びついた名に特権的な役割を演じさせつつ虚構を形成し、かつそれが主体の同一性を解体せしめる危険な鏡像的なものの審級を開示することによってその終結をむかえるのであってみれば、この「第一の歌」が署名者として「イジドル・デュカス」の名を持ちはしなかったこと、「歌」が作者の名としては固有性の不在としてのしるし《***》しか持ちはしなかったこと、この事実をむしろ作品記述の直接の効果と見做し得べきものである³⁷⁾。

第二に、さして時を経ずして成立する決定稿がまさしく「決定」される仕方。「第一の歌」プレオリアルと決定稿を差異づける諸細部のうち最も注目すべきは、すでに言ったように、極めて重要な役割を果たした「ダゼット」が決定稿においては数々の奇怪な存在に場を譲り渡していることである。その名一存在は「ダゼット」から「絹の眼差をした蛸」⁽³⁸⁾（第九ストロフ）「蝙蝠」⁽³⁹⁾（第十ストロフ）「敬うべき虱」⁽⁴⁰⁾（第十二ストロフ）「不幸なひき蛙」⁽⁴¹⁾（第十三ストロフ）「疹癬を生ずるひぜんだに」⁽⁴²⁾（第十四ストロフ）へとそれぞれ変貌している。そして他方、第十三ストロフにおけるマルドロールも決定稿では「作者」によって「蛙の兄弟であるもの」⁽⁴³⁾と呼ばれていることに注意しよう。つまり、プレオリアルでは人間存在であったものが、決定稿ではことごとく「異類」にとって代わられている訳だ。

フランソワ・カラデックはダゼットの名の隠蔽の理由を、「悪魔的」な作品に名をしるされたことを察知したかつての友人ないしその家族からの削除の要請にデュカスが従ったためであろうと推測している⁽⁴⁴⁾。だがこうした解釈はロートレアモンにまつわる神話を強化することにししか役立ちはずまい。そうではなく、ダゼットおよびマルドロールの人間存在からその異類への組織的な変貌というこの事実もまた、すでに見てきたことからして、プレオリアルに到達点である《鏡》の場面の効果と見做されねばなるまい。つまり、これら奇怪な存在たちは、第十三ストロフで成立した鏡の作用によって、主体を構築するイマジネールな相互再認の弁証法が他者の同類としての自己同一性というテロスを欠いた結果出現したのである、と。だが、同時にここで言わねばならないのは、プレオリアルから決定稿にかけてのダゼットとマルドロールの変身がこの《鏡》の効果であるとしても、決定稿のみを読む場合、その事実は（当然のことながら）ただちには見てとれないということ

である。したがって隠蔽されたのは、プレオリジナルで生起した事件そのものに他ならないということになる。けれども、このことは、作品の生成過程においてそれが占める位置の重要性を縮減しはしない。事実、改稿作業と同時に新たに誕生する「作者」ロートレアモンは「第二の歌」を次のように始めている。

マルドロールのあの第一の歌はどこへ行ってしまったのか「……」ひとは正確には知らない。少くとも知識として獲得されたのは、その時以来ひき蛙の顔をした男が自分自身を再認することがなく、しばしば激怒の発作に陥って、それが彼を森の獣に似させるということだ。

（「第二の歌」第一ストロフ）⁽⁴⁵⁾

この「知識として獲得されたこと」を不可視の中心として作品を実現すること——これこそ「第二の歌」以降の記述の原理であり、モチーフなのである。

さて、以上によってわれわれは『マルドロールの歌』の本質的モチーフとして《変身》が選びとられる内在的・動態的過程を多少なりとも明らかにし得たと思う。このモチーフは決定稿において、「第二の歌」から「第三の歌」を通じて徐々にその強度を増しながら虚構の生成を導くことになる。けれども、変身という事柄がそれ自体としてあつかわれ、排他的に虚構の全面を占めるのは、小文の冒頭で示した「第四」および「第五の歌」の各ストロフにおいてである。ところで、注目すべきなのは、ここで、つまり主体の変身が反復的に実現される他ならぬそれらのストロフのあいだで、「第一の歌」の終結部において開示された鏡像的なものの審

級が今一度顕在化されていることである。われわれはすでに「第一の歌」第十三ストロフで、主体が自己を構成する他者との鏡像的な関係を「弁証法」的に解決することの不可能性、そしてその結果として自己の身体像の解体の可能性に導かれるのを見た。だが、次にみる「第四の歌」の或るストロフが呈示するのは、すでに機能し虚構を導いてきた《鏡》の一層徹底した効果であり、それは「第四、第五の歌」を通じて展開される「私」のあるいは他の登場人物たちの変身の可能性そのものであると言ってよい。鏡像的なものの審級がおよそ最も組織的に開発され、変身の原理が示されたその特権的なストロフとは、「第四の歌」のほぼ中央部に置かれた第五ストロフである。場面は次のように始まっている。

私の部屋の壁に、どんな影が、比類なき力で瘦せ細ったシルエットの幻像的な投影を描き出しているのか。⁽⁴⁶⁾

このストロフは、その全体がまさしく部屋の壁に掛けられた一枚の鏡、そこに映る自己の鏡像を前にしての「私」の発話によって構成されている。だがここでの主体とその鏡像との関係は異様なものだ。ここでの鏡は、それを前にする主体の「投影」の場、つまりそこに自己を再認し自己を確信することを主体に許す安定した場では全くない。「私」が自己の鏡像に向って「おお、おまえ、わが主人よ」と語りかけ「おまえは私をおまえの敬うべき弟子として認めるであろう」と言うことが示すように、ここでの鏡に映った像は主体の虚像としての役割をこえ、むしろ主体の主体性を、その主導権を奪いとる存在なのである。そしてその結果、ここでは主体の意識の方が虚像の意識の投影と化しているのが読まれるのだ。そしてさらにこのことは、「私」を、自分

が鏡の手前ではなく向こう側に位置していること、自分が虚像として「実像」の世界を見ていることの認識へと導く。それはたとえば、鏡の一ヴァリエーションである「湖面」の「向こう側」に自分が位置していることの認識に――

聴け、おまえが霧かなにかの弱々しい凝集でないのならば。或る朝のことだ、私はひとりの少女が湖面に身をかがめ一本のバラ色の蓮を摘もうとするとを見た。彼女は早熟な経験からその足元を確かめた。彼女は水面に向って身を傾けていた。その時、彼女の眼が私の眼差に出遭った。たちまち彼女は、岩のまわりに潮が産み出す過巻きのようによるめき、彼女の脚はくずおれた。そして、素晴らしい見ものというべきだが「……」、彼女は湖の底まで沈んだのだった。⁽⁴⁸⁾

そして事実、これに続けてすぐに「私」は、それに出遭う者に死をもたらすこの危険な眼差が、「虚像」である「おまえ」の眼差でもあることを言う――

おまえよ、おまえの眼差のもとでは街々の住人たちはただちに全滅する。⁽⁴⁹⁾

だがまた、すこし先で「私」自身が語るように、これは「私」が「自分の眼差しが空間を縫めぐる惑星の数々にさえ死をもたらし得ること」を「忘れていた」⁽⁵⁰⁾からに他ならないのである。

「私」が実像でもなく虚像でもなく、しかし同時に両者であること、主体と他者が異なるものでありつつ同一のものであること——。こうした場面から、したがってわれわれは次のように言うことができるだろう。すなわち、鏡をめぐる経験が主体にとって脅威であり壊乱的であるとすれば、それは鏡が単一な主体を多数に増殖させそれを幻惑に導くからではない。そうではなくむしろ逆に、「単一なるもの」こそが原初における分割の効果であり、その抑圧・忘却の結果にすぎないことをそれが露呈せしめるからである、と。単一なるものとしての主体、純粹に自己同一的な主体とは、つねにすでに作動しているこの分割を忘却することによってひとがそれを夢みることができないものなのだ。

そして、このことと関連することだが、このストロフはさらに注目すべき展開をみせる。ここでの「私」は、鏡を前にして自己の鏡像に向けて語りかけるまさにそのことによって、逆説的なことに、像の全き消失に直面することになるのである。つまり、鏡によって「私」と「おまえ」に還元し難く二重化され、今や自己を分割する隔り^{エカール}そのものと化したかのようなこのストロフの主体は、その「眼差」によっていかなる「自己」の像をも見出すことはできないのだ。「私」はできることなら「おまえ」の「足に口づけをしたい」と願う。しかし「私」の両腕は「透明な霧」を抱きしめるばかりであり、語られるのは「見出し得ぬこの軀を探そう」という不可能な欲望にすぎない。まるで「私」はここで鏡そのものを、われわれの昼の世界では決して可視的ではあり得ぬ鏡の表面^{イマージュ}そのものを見ているかのようだ。つまり、ここでは「像」は、「想像的なもの」は形成されるよりも早く解体し、消滅するのである。

まさに異様な場面と言わねばなるまい。そしてこうした場面を経由することは、定立的なと言われる主体に

とって本質的な危機、自己の「死」の経験として認識されるであろう。事実、この危険な鏡の戯れから脱出せんとするかのよう、「私」はこのストロフを次の一節でしめくくっている。

私になすべく残されていること、それは石の力を借りてこんな鏡をこなごなに砕いてしまうことだ。記憶の一时的喪失という悪夢がわが想像力の裡に住処を定めるのはこれが初めてのことではない、視覚の強固な諸法則によって自分自身のイマージュ〔mon propre image〕の非認を前にするということが私の身に起こる時⁽⁸⁾に！

「こんな鏡」を砕き、自己の固有性を回復すること、あるいは正しい鏡像関係によって自己を再認し、私ができることを確信すること——。しかし、「私」のこの望みは決して実現されはしないであろう。ひとたび非一固有化の経験に深く犯された主体が以後生き延び得るとすれば、それは自己ではないものの、決して「自己」へは還帰せぬ、その都度つねに他なるものでありつづける可能な像の数々を通してのみなのである。

私は不潔である。虱どもが私を喰う。豚どもは私を見ると吐く。癩のかさぶたと壊疽が、黄色っぽい膿だらけの私の皮膚を鱗状にしている。「……」首すじには、堆肥に生えるように、繖形花のつく花梗をそなえた巨大な茸が生えている。何か形のはっきりしない椅子に腰をおろして、私は四世紀来手足を動かしていない。両足は地面に根を張り、腹のところまで、けがらわしい寄生動物でいっぱい、生きて動く植物のようなも

のを形作って、それはまだ植物から分かれてはいず、かといつてもはや肉体でもない。

〔第四の歌〕第四ストロフ⁽⁵³⁾

私は知らなかった、その両腕がかわるがわる苦い波を打つ一方、両脚が一角の螺旋形の牙がそなえているのと同じ程の力で水の層の後退を生じさせているこの男は、この異常な形態を自らすすんで我有したのでもなく、刑苦として課せられたのでもない、ということ。〔……〕彼は水かきのある四肢の運動をひかえて、海藻で被われたその上半身を波の上に支えた。私は彼が額を傾けるのを見た。〔……〕過去に潜ると彼は暗礁に似ていた。ついに彼は次のような言葉で語り始めた。〔「……」私の同類だと自称するにもかかわらず今日までいかなる点においても私に似ているとは思われなかった陸の住人たちに嫌悪を感じて、私は岸辺の小石に向つていった。もしも海が、以前の宿命的に生きられた存在の追憶を私に与えてくれるなら、自らに死を与えようとかく心を決めて。〕

〔第四の歌〕第七ストロフ⁽⁵⁴⁾

彼の二重の器官の秘密について全く無知なわけではないというどれほどの満足と、より以上にそれを知りたいというどれほどの渴望と共に、私はその恒久的な変身のなかの彼に眺め入っていたことか！

〔第五の歌〕第二ストロフ⁽⁵⁵⁾

二、話すこと、聴くこと

さて、これまでわれわれは『マルドロールの歌』の呈示する主体の遠近法バイスペクトイグの壊乱〔subversion〕をもつばら、鏡像的なものの審級をつねに或る別の仕方でも再一經由することによって生ずる身体像の解体に限りて跡づけてきた。だが、作品に読まれる壊乱の効果はこれのみではない。危険な鏡の作用はさらに別の水準においても主体を危機に導いている。すでにわれわれは「第一の歌」プレオリジナル第十三ストロフの鏡像的關係において、主体が像イメージによって自己を措定することの不可能性に導かれると同時に、自己に固有の発話をおこなうことの不可能性にさらされるのを見た。作品の生成と共に反復され、徹底されるもうひとつの遠近法の壊乱とは、この、主体が語ること、語る主体としての「私」の自己同一性をめぐって生起するそれである。

たとえば「彼」の「両棲類」への変身が語られた「第四の歌」第七ストロフの次に位置する第八ストロフは、次のように始まる――

夜ごと、
……夜ごと、
去り難く……とりわけあのブロンズの髪が。だから遠ざけてくれ、あの髪の毛のない頭を（⁵⁶）……。

夜ごと、
……夜ごと、彼のブロンズの髪、卵形の顔、気高い顔立ちは、なお私の想像力イマジナリオンの中に刻印されていた……消し

読まれるとおり、このストロフは、「私」が自己に憑きまとって離れぬ「ファルメール」のオブセッションを語るものである。過去に自分が持っていた年少の、したがって自分がその保護者でもあった「ブロンドの髪」の友人ファルメール。かつて「私」は一人の女の殺害を企てた。が、彼が「私」の企てを阻止したので「私は鉄の腕で彼の髪の毛をつかみ、すさまじい速度で彼を空中で回転させ⁽⁵⁷⁾」その結果髪の毛だけが「私」の手に残り、遠心力で投げ飛ばされたその体は一本の柏の木の幹にたたきつけられたのだった。彼は死んだのか？ そこから生じる「私」の悔恨と髪の毛のオブセッション——。こうした事柄を今また「私」は真夜中の時刻に一人「繻子のベッドに横になって」自分自身に向って語っている訳だ。したがってこのストロフの語りは《孤独な内的生》の《独語》（フッサール）であるということにもなる。

けれども、このストロフに読まれる「私」の語りは内面の純粹性の表現といったものからははるかに遠いと言わねばならない。なぜなら、ここでの「私」は自分に向って語りかけつつ自分の声を聴くという正常な行為そのものによって、語っているのが自分であるという確信を失ってしまうのである。

この悲痛な声が黙さんことを。なぜそれは私を告発しに来るのだろう。だが話しているのは私自身なのだ。自分の想念を表出するために私自身の舌を使いつつ、私は私の口唇が動くのを知覚する、そして話しているのが私自身であることを。「……」……話しているのは私自身なのだ、少なくとも私が誤っているのではないかぎり……話しているのは私自身なのだ。⁽⁵⁸⁾

ここで執拗にくり返される「話しているのは私である」という言葉が、むしろその確信の不在を示すものであるのは明らかだ。ここでの「私」は、話している自己を今、ここにおいて「知覚」することの不可能性にさらされ、「話しているのは私ではない」かも知れないことを語っていると言つてよい。そしてこの「私」の確信の喪失は、ストロフの展開と共にますますあらわになる。「私」の語りは、同じこと、すなわち「私」が「私」の名において語ることの不可能性、の表明にすぎなくなり、もはや線条的な秩序を持たぬ切れ切れの言葉でしかあり得ない。たとえば次の条り――

私がひとつ年上だったとくり返すのも無益なことだ。「……」けれどもくり返そう、だが耐え難いつぶやきでもつて。「……」遠ざけてくれ、さあ、遠ざけてくれ、その髪の毛のない頭を……血まみれのもの。だが話しているのは私自身なのだ。彼の卵形の顔、その気高い顔立ち。ところで私は確かに彼がより虚弱だったと思う。老婆たちと子供たち。ところで私は確かに……私は何を言おうとしていたのか？……ところで私は確かに彼がより虚弱だったと思う。⁽⁹⁹⁾

主体が「私」の名において語るたびごとにそこにしのび込む一種のずれ、頻繁な語りの中断と反復はこのずれを開示している。つまり、ここでの「私」は、話しつつある今、この瞬間において「私」を聴くことができず、声の起源としての自分自身に対して遅れているのだ。ジャック・デリダの言うように、自分が語るのを聴くこと[*sentendre-parler*]によって純粋な内面の円環的回路を構成することが、すなわち自己の声を無媒介的

な近接性として生きることによって自己の自己への現前と意識の明証性を確立することがいわゆる《コギト》の定立性であるとする⁽⁶⁰⁾ば、ここでの主体は、自らが話すのを聴くことのうちにある隔りによって、謂わば「私」と「私」に分割されているのである。

私が私に対してずれていること、私が隔りによって二重化されてしまうこと——これはまさしく鏡の構造そのものである。先に見た「第四の歌」第五ストロフの鏡の場面も、「私」のもうひとりの「私」Ⅱ「おまえ」に向けての「聴け、聴け」「おまえは私を注意深く聴いているのだろかね？」⁽⁶¹⁾という執拗な呼びかけを通して、自己を聴くことの回路におけるこの隔りをすでに示していた（そして、このストロフの「ブロンドの髪」の「年少の友」ファルメールが「第一の歌」における「鏡」ダゼットの分身であることにも注意しておこう）。

そして、自己の純粋な内部にあるこの隔り、差異、すなわち他者性は、「私」の声にさらに決定的な変質をもたらさずにはいない。ストロフの終りに至って「私」は、「一人の栄光を熱望する青年が何に帰すべきかわからないざわめきを聴く」（傍点引用者）のと「同じよう」に、「私の耳もとで発するメロディアスな声」を聴く——

決して……おお！ 決してなかったことだ！ ……死すべき肉声が、このような熾天使の響きを聴かせたことはない、これほどの痛ましい優しさで私の名のシラブルを発しながら！⁽⁶²⁾

この「声」はたぶん「私」の絶えざるオブセッションである自己の内部の「ファルメール」の声かも知れ

ない。しかし他方、それは今ここで発せられる「肉声」であり、「私は夢を見ているのではない」の⁶³だ。そして先に引いた条りでは、「私」の反復する語りがこの「ざわめき」に比せられた声と同質の「耐え難いつづき」であることが言われていたし、またこの条りの前後の人称の混乱は、この「声」の聴き手自体をも同定することを困難⁶⁴にしている。

したがってわれわれは今やこう言うべきであろう。自己の内部に働く隔りの顕在化によってその自己同一性を失った「私」は、ここで自己の声そのものを他者の声として聴いているのである、と。つまり、この声は「ファルメール」のでもなく、「私」のでもなく、「何に帰すべきかわからない」或る絶対的な他⁶⁵からの声なのだ。

こうした《コギト》の内部性の崩壊、換言すれば自らが話すのを聴くことのある隔りを抹消し、自己の内部の他者による触発を自己触発に、他律性を自律性に還元することの不可能性、といった事態は、その「熾天使のような」「痛ましい優しさ」にもかかわらず、一方で「私」にとって脅威であることは言うまでもない。事実、「第五の歌」第三ストロフではこの私の内部の他者性が、『マルドロールの歌』における神のもうひとつの名「大いなる外在的対象」の名で呼ばれ、脅威として語られている。

私の因果律のおぞましいスパイよ、私が実在するとしたら、私は他者ではない。私は私の裡にこのあいまいな複数性を認めない。私は私の内部の推論の裡に唯一人で君臨したいのだ。自律、でなければ私を河馬に

でも変えてやって欲しい。⁽⁶⁵⁾

しかし、このデカルト的意志は、その「自律」性への欲望そのものによって、自律性の内包する他律性の開示に導かれ、ブランショの言うように「存在を他者に向けて開き、かつそれを何か他なるものに根源的に変容させる蠱惑された運動と化す」⁽⁶⁶⁾他ないのである。

ところで、このデカルト的意志の破綻、一個の超越論的主体性から出発して「他者」を自己の残余として対象的に操作することの不可能性とは、そもそも言語それ自体に内在する本質的性質である。そしてロートレアモンはこのことに極めて意識的であった。

『マルドロールの歌』の語り手のつむぎ出す文^{テクニク}が時に異様なまでの長さを備え、その構文が一国語の文法的規範のほとんど限界を思わせるまでに錯綜した形態をとることはよく知られている。そして、そこで展開される主題はしばしば十分に展開され完結する以前に別の主題へと移行し、その結果われわれは、そこで語られる意味内容以前に、絶え間ない語りの移行そのものを読むことになる。この傾向が顕著に見られるのはとりわけ「第四の歌」であるが、その代表的なケースは第二ストロフの「二本のバオバブ」をロ^ロ実^{シュル}として展開される論述および第三ストロフの「絞首台に髪の毛で吊るされた男」の不幸を報告する物語であろう。マルセル・ジャンとアルパド・メゼイの言うように、そこでは「ほとんどつねに逸脱が規則」となっているのである。⁽⁶⁷⁾

だが、この事柄は、或る時期まで支配的であった解釈の言うロートレアモンにおける明晰性の不在、非理性の所産として読まれてはならない。そうではなくこれは、むしろロートレアモンの絶対的な明晰性への志向が

もたらしたものと**言うべきである**。絶え間ない脱線と唐突な挿話の連続の中には、この「逸脱」が極めて自覚的に行なわれたことを示す意識的な記述の痕跡の数々が見出されるし、しかもこの意識は、逸脱が根本的に避け難い、必然的なものであることを感じつつ「イロニー」となって語りの全体を支配している。たとえば、先に挙げた第三ストロフの中では、語り手は自分の語りについて「癒し難いほど嘆かわしいと同時に必然的に興味に充ちた軽率さでひとりでにその母岩から剝離⁽⁶⁸⁾」してしまふ、と言及している。つまり、この語りの移行ないし逸脱とは、自己の語る事柄およびその語りの中にいる自己自身をつねに意識的に対象化し、その意識そのものを語りの対象としようとする、語り手の明晰性ないし越超性への志向に起因するのである。

ところで、すぐに気づかれるように、この志向はひとを一種の無限退行に導く。「明晰」な意識が自己の言語活動^{ラング}、自分^ジがその中にとらえられている闇の外に出て自らを凝視しようとするたびごとに、それは再び自己の言語の中に自らを見出し、その中にとらえられるのである。すなわち、ひとが言語活動について語り得るのは言語活動によってのみ、つまり言語活動に外部はないのである。ブランショは、この事柄を次のように定式化している。

一個の言語活動にとつての他^{オートル}、はつねにこの言語活動自体によって、この言語活動がそこに姿を消すための出口、あるいはそこで自己を反省するための「外」をそこにおいて求めるところのものとして措定される。これは、たんに「他」がすでにこの言語活動の一部をなしているなどということの意味するのではない。そうではなしに、それは、この言語活動が自己の「他」に返答するために振りかえるや、もうひとつの言語活動に向ってそれは振りかえることになり、さらにこのもうひとつの言語活動が別のものであり、またそれ

にもその「他」があるということをもわれわれは知らずにいてはならない、ということの意味している。⁽⁶⁹⁾

言語活動における超越の不可能性。このことを別の角度から次のように言い換えることもできる。つまりひとは言語活動によって自己の言語活動を対象的に語ろうとしても、ついに絶対的なメタレベルに立つことはできず、つねにメタルベルとオブジェクトレベルの終りのない反転の中に追放されるしかないのである、と。

ロートレアモンが「意識」していたのは、このパラドクスに他ならない。そしてここにこそ、しばしば語られてきたロートレアモンの「イロニー」の本質がある。つまりロートレアモンのイロニーとは、語りつつある自己を対象化する距離の意識の形態をいうのではなく、むしろ安定した距離の不可能性の意識であって、それは言語活動におけるこのメタレベルとオブジェクトレベルの決定不可能性、語る主体の陥るパラドクスを回避することなく、それを積極的に開発し肯定する異様な「明晰性」の発現形態なのである。すなわち「イロニー」とは、謂わばロートレアモンがデカルト的意志を厳密に実践することによって生み出す《コギト》の崩壊のもうひとつの証明、「言語の胎内で追求される変身の経験そのもの」⁽⁷⁰⁾なのだ。

三、回帰、名

ところで、「第五の歌」の中には、これまでわれわれが目を向けなかったが、そこに形成される虚構と言語の密度において『マルドロールの歌』という作品のひとつの臨界点をしるしづけるとも言える注目すべきスト

ロフがある。第四ストロフがそれだ。ここでは、これまでわれわれが指摘してきた《鏡》の諸効果のほとんどすべて——主体の二重化、変身、主体が「私」の名において語ることの不可能性、といった事柄が集中的に生起し、反復されているのが読まれる。二つの存在間の、三つの長い発話によって構成されるこのストロフは、まず一方が自分の前にいる相手の身分を問いただしつづつ次のように言うことから始まる——

だがいったい誰が！　いったい誰が、ここで陰謀家のように、私の黒い胸に向って勇敢にもそのとぐろを巻いた軀をひきずっているのか？　おまえが誰であろうとも、風変りな錦蛇^{ビュウシ}よ、どんな口実でおまえはおまえの理に叶わぬ現前を釈明するのだ？　それはおまえを責め苛む広大な悔恨なのか？　いいかね、ボアよ、「……」忘れてはならない、私がおまえになにか慰めの言葉をかけることができる、おまえの自分勝手な頭脳が考えても、それは人相学的知識を全く欠いた無知のせいではあり得ない、ということ。少しの間、よいか、それで十分だ、おまえの眼の閃光を私が他人と同じようにわが顔と呼ぶ権利を持っているものの方へ向けるのだ！　「……」私の根本的な無能力がおまえから取り上げている慰撫の貧弱な糧を、おまえは他処に求める必要があるのだ。おお、「……」どんな力が宿命的におまえをおまえの死へと引きずっていったのか？

これに答えて他方は次のように言う——

できるだけ早く私から遠く消え去れ、蒼ざめた顔の罪人よ！ 烈しい恐怖の偽りの幻影がおまえにおまえ自身の亡霊を見せたのだ！ 「……」なんとという想像力イマジネーションの怪物的な錯誤がおまえに私を再認することを妨げていることか！ おまえは思い出さないのか、私がカオスから出現せしめてやった一存在という恩恵によって、私がおまえにしてやった数々の重大な奉仕のことを。「……」彼はいったい誰なのだ、私の言うことを聴いている者は「……」？

そして、三つめの発話――

それでおまえは、おまえ自身は誰なのだ、不敵な実体よ、いや！……いや！……私は間違えはしない、おまえがたよりにする無数の変身にもかかわらず、おまえの蛇の頭は私の眼には永遠の不正の、そして残忍な支配の灯台としてつねに輝き続けるだろう！ 彼は指揮の手網をとることを欲した、だが彼は統治するすべを知らないのだ！ 「……」おお、唾棄すべき奴！ 「……」その日は遠くない、私の腕がおまえの息で毒された後のなかにおまえを押し倒し、「……」よじれて穴だらけのおまえの屍体を路上にさらして、驚愕した旅人に、この痙攣する肉はもはや朽ちて到れた一本の柏の腐った幹にしか比すべきではないということを教えてやる、そんな日は。⁽⁷⁾

この奇妙な対話は、一義的には『マルドロールの歌』の一貫したモチーフである「マルドロール」と「神」

との戦いのひとつとして解すべきものである。だがここでは、この作品における「神」の位置の特異性が最も顕著に現れているという点にこそ注目しなければならない。『マルドロールの歌』における「神」は、その名にもかわらず、極めて多くの点で主人公マルドロールと相似た存在である。ブランショが指摘するように、両者の間には作品の生成につれて「状況と性質と能力の交換」⁽⁷²⁾が行われており、それを示すストロフに事欠きはない。だが、このストロフの特権的な重要性は、ここに至って「神」と「マルドロール」がついに分ち得ぬ分身、《miroir fabuleux》⁽⁷³⁾（ブランショ）を介した奇怪な分身と化して対話しているという点にある。この場面に見られるのは、まず第一に、ここでは「神」が相互再認の円環的イデオロギーの保証者たり得ない、つまりここでは両者が互いに他者の身分^{イデンティティ}を「再認」し得ず、そのことによって規範的な自我の像ならぬ「偽りの幻影」、「不敵な実体」の効果としての像をそれぞれが相手の裡に見ていること、そしてその結果第二に、両者の発話が互いに相手が「誰であるか」を問うだけ、つまり一方が他方の言葉を反復するだけの、止揚の契機を欠いた奇妙な対話であり、そのことによって両者がほとんど交換可能な存在と化していること、である（第二の発話の終りと第三の発話の始めに見出される人称代名詞の混乱、両者が共に相手を「彼」と呼んでいることに注意しよう）。

そして、こうしたことすべては、このストロフ全体を、「第一の歌」プレオリジナルの第十三ストロフ、すなわちあの「マルドロール・デュカス」と「ダゼット」の鏡像・分身関係の場面と同じもの、だが幾度もの反復、強度の高まりのなかで全く別のものと化して回帰してきた「同じ」ものと見做すことをわれわれに許す。隠蔽されたダゼットの鏡は、ここでも作動しているのだ。

そしてこのストロフの中には、それがその全き反復、回帰の様態においてわれわれに読むべく差し出すもうひとつの賭金が――。

われわれはすでに、『マルドロールの歌』という作品がその端緒において作者イジドル・デュカスの来歴にかかわる複数の名のからみ合いそのものであったのを見た。ところで、このストロフ中、先に引いた条りには、対話者の一方が「もはや朽ちて倒れた一本の柏〔*chêne*〕の腐った幹にしか比すべきではない」「屍体」である、という一文が読まれた。ところで、「デュカス」という名を貴族風に *Du-casse* と綴った場合の《*casse*》とは、すでに豊崎教授が指摘しているように⁽⁷⁴⁾、柏の木を意味する《*chêne*》の地方名、正確に言えばデュカスが少年期を過したタルブ地方がその影響圏にあったオクシタン形である。そしてこの《*chêne*》という単語は、デュカスの作品中に四箇所、いずれも印象的なパッセージにおいて見出される。『マルドロールの歌』においては、まず「第三の歌」第三ストロフ、驚に変身したマルドロールと「竜」の戦いの場面で「竜」の躰が「柏の木よりも大きい」と形容される条り⁽⁷⁵⁾、次に先にわれわれが読んだ「第四の歌」最終ストロフ、「ファルメール」の「声」の変身のストロフの最後に「私」が発する「彼の躰は柏の木にぶつかっていった……」という一文⁽⁷⁶⁾、そしてこの「第五の歌」第四ストロフ、の三箇所であり、他方『ボエジー』においては、バスカルのあまりに有名な「人間は一本の葦である」で始まるアフォリスムが、「一本の柏」に書き変えられている⁽⁷⁷⁾。

だが、作品中にこうして作者の名と「同じ」名（詞）がいくたびか記入され、虚構がそれをめぐって形成されているというこの事実、とりわけ虚構が主体の危機を上演するまさにその場面に反復的に作者の名が一個の植物の名、普通名詞と化して現れること、これは何を意味する（仮にそれが何かを意味するとすればだが）の

だろうか？ それは、「第一の歌」プレオリジナルによってひとたび失われた作者の署名が、作品の密度の高まりのなかで作品そのものによって再び産み出されているということか。あるいは、『マルドロールの歌』の虚構、その鏡の作用＝戯れによって作者の名そのものがその固有性を剝奪され、より完全に埋り去られたということであろうか？

ともあれ、この《chêne》を含む「第五の歌」第四ストロフの後、作品は、主人公の一分身と見做し得る「少年」の埋葬の情景を経て、「第五の歌」最終ストロフにおいても一度その本質的なモチーフを高い強度で反復することによって生成としての過程を終え、「決定的書法」である「第六の歌」の「小ロマン」の実現へと向かうことになる。

(Août, 1986)

注

- (1) Isidore Ducasse-Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1973 (以下O.C.と略記) p. 153. 以下引用はすべてこの版による。訳文は、二種の邦訳ロートレアモン全集（栗田勇訳、現代思潮社、渡辺広士訳、思潮社）を参照しつつ、論旨の都合上筆者自身の訳文を示した。
- (2) O. C., p. 169
- (3) O. C., p. 176
- (4) O. C., p. 178
- (5) Maurice Blanchot, *L'autrèmont et Sade*, Gallimard, 1973, p. 146
- (6) Marcelin Pleynet, *L'autrèmont par lui-même*. Seuil, 1967 (邦訳『彼自身によるロートレアモン』豊崎光一訳、白水社、一九七九)

- (7) フォリタン・ソレルスによる註訳《La science de Lautréamont》in *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Collections «Points» p. 139)。
- (8) 周知の通り、この擬名 Lautréamont は、ウージヤーム・シエーの小説『ブトレンホーモン』Lautréamont の同名の主人公の名の綴り変えである。
- (9) ブレネ、前掲邦訳書八七～八八頁。
- (10) 同、九三頁。
- (11) 同、九三～九四頁。
- (12) 同、一一九頁。
- (13) 同、九四頁。
- (14) 同、一一三頁。
- (15) 同、一一三頁。
- (16) 同、一一三頁。
- (17) Pleyneat 《Lautréamont politique》in TEL QUEL, N°45, 1971 printemps, p. 33
- (18) Blanchot, op. cit., p. 165
- (19) Blanchot, ibid., pp. 140-141
- (20) *Les Chants de Maldoror, chant premier*, imprimerie Blitout-Questroy et Cie (1868, août). 以下の Parfume de l'âme, imprimerie de A.-R. chaynes (1869, janvier) pp. 30-65 以下略す。O. C., pp. 332-364
- (21) O. C., p. 93-94
- (22) Francois Caradec, *Isidore Ducasse Comte de Lautréamont*, Table Ronde, p. 93
- (23) O. C., p. 93 傍点引用者
- (24) O. C., pp. 328-332, 校訂者 Hubert Juin による注他参照。
- (25) 『海』一九八一年十二月号（中央公論社）

- (26) O. C., p. 343. 豊崎光一訳右論文中の引用文による。
- (27) O. C., pp. 348-349. 同右。
- (28) O. C., p. 349
- (29) O. C., pp. 350-351. 豊崎光一訳、同右。
- (30) O. C., pp. 361-362
- (31) O. C., p. 362
- (32) 以上すべて O. C., p. 362
- (33) O. C., p. 362
- (34) 以上 O. C., p. 362-363
- (35) Jacques Lacan, *Écrits*, p. 94
- (36) たゞえば Lacan, 《D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose》とりわけラカンによる「図式R」を参照（*Écrits*, pp. 531-583）。
- (37) 第十三ストロフの鏡の場面の直後、「第一の歌」のエピローグをなす第十四ストロフには次の条りが読まれる——
「この第一の歌はここに終る。未だそのかくも異様な音の堅琴を試しているだけの者に対して苛酷になりたもうな。
「……」私は再び仕事にとりかかろうとしている。さして遠からぬ時期に第二の歌を出版するために。十九世紀の終りは自らの詩人の出現を見るであろう。「……」彼はアメリカ大陸の岸辺、ラ・プラタ河の河口に生まれた。「……」さらば老人よ。そして私のことを思っ欲しい、私の書いたものを読んだなら。」——父への訣別の言葉？ だが、であると同時にまさにこれは父の名の破棄を告知するものであらう。
- (38) O. C., p. 31
- (39) O. C., p. 40
- (40) O. C., p. 52
- (41) O. C., p. 54
- (42) O. C., p. 57

- (43) O. C., p. 52
- (44) Caradec, *ibid.* pp. 146-147
- (45) O. C., p. 58
- (46) O. C., p. 170
- (47) O. C., p. 173
- (48) O. C., p. 173
- (49) O. C., p. 173
- (50) O. C., p. 175
- (51) O. C., p. 174
- (52) O. C., p. 175
- (53) O. C., pp. 167-168（豊崎光一訳前掲『レネ「彼自身によるロートレアモン」』中に引用一二四～一二五頁。）
- (54) O. C., pp. 180-181, pp. 183-185
- (55) O. C., p. 195
- (56) O. C., p. 186
- (57) O. C., p. 187
- (58) O. C., p. 186
- (59) O. C., pp. 186-187
- (60) Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France, 1967. 以下の第六章《La voix qui garde le silence》pp. 78-97 を参照。
- (61) O. C., p. 172, 173
- (62) O. C., p. 188
- (63) O. C., p. 188
- (64) 「私」は、比較の項として持ち出した「青年」＝「彼」について、「彼は自分の誤解に気づくまでは」「やわめき」

を「蚊の羽音」だと思っていた、と言う。そしてその一方で、「熾天使のざわめき」の条りの直後では、同じ「蚊の羽音」が「私」を聞かせることが言われている。

- (65) O. C., p. 201
- (66) Blanchot, op. cit., p. 149
- (67) Isidore Ducasse/Comte de Lautréamont, *Œuvre complètes* : commentées par Marcel Jean et Arpad Mezei, Le Terrain vague Elic Losfeld. 1971. p. 173
- (68) O. C., p. 165
- (69) Blanchot, *Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 495
- (70) Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 169
- (71) O. C., p. 203-205
- (72) Blanchot, op. cit., p. 127
- (73) *ibid.*
- (74) 豊崎光一前掲論文。
- (75) O. C., p. 134
- (76) O. C., p. 188
- (77) O. C., p. 300